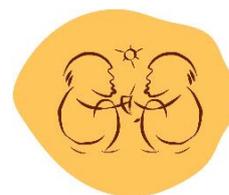
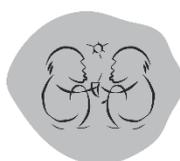


# Paraguai e Brasil: a música como reveladora de conexões



MusiMid - Centro de Estudos de Música e Mídia  
8º Encontro Internacional de Música e Mídia, 2012



*Gilberto Luiz Alves*  
INSTITUTO CULTURAL

[www.icgilbertoluizalves.com.br/](http://www.icgilbertoluizalves.com.br/)

## **Paraguai e Brasil: a música como reveladora de conexões**

**Evandro Higa**

Fomos convidados a participar deste 8º. Encontro MusiMid como integrantes da mesa “Das comunidades aos guetos”. Considerando que estamos em fase de redação de tese de doutoramento no Instituto de Artes da Unesp sob orientação do prof. Dr. Alberto Ikeda, resolvemos dividir, neste evento, parte de nossas pesquisas e reflexões sobre a introdução do gênero musical guarânia no Brasil nas décadas de 1940-1950. Tendo em vista que a palavra “gueto” se refere a uma minoria isolada da sociedade, propomos aqui uma inversão da trajetória contida no tema da mesa. A partir do fato de que parte da população de origem paraguaia, que desde o final da guerra de 1864-1870 (Guerra da Tríplice Aliança) ao emigrar para o Brasil passou a viver em uma espécie de gueto simbólico, constatamos que através da música uma série de conexões foram estabelecidas, levando o campo da música sertaneja a incorporar em seu universo sonoro e poético, determinados padrões musicais e expressivos das polcas paraguaias e guarânias, introduzindo a cultura paraguaia em uma comunidade nacional brasileira. Claro que esse trajeto que vai do gueto à comunidade não é feito somente de diálogos e trocas cordiais, pois os conflitos, os preconceitos, as discriminações, enfim, os processos de lutas simbólicas estão presentes nesse processo o tempo todo.

### **Rupturas históricas**

A historiadora Maria Ligia Coelho Prado, em artigo de 2001, afirma que “o Brasil é e, ao mesmo tempo, não é América Latina”. Se geograficamente compartilhamos o mesmo continente, as condições históricas apontam para um contínuo afastamento que foram aos poucos constituindo uma cultura brasileira de um lado e uma cultura latino-americana de outro. A implantação de políticas coloniais portuguesas no Brasil e espanholas nos demais países pode ser considerado o primeiro ponto de ruptura que determinou a construção de dois territórios estanques ao sul do equador. A segunda ruptura pode ser observada após as independências no século XIX e na constituição de uma monarquia brasileira em contraste com a adoção de regimes republicanos nos demais países. Olhando para a Europa – especialmente a França e Inglaterra – o império brasileiro estabeleceu uma posição de confronto assentado em um forte sentimento de superioridade: “O país deveria ter um lugar hegemônico na América do Sul, mantendo distância de seus vizinhos, não considerados como ‘iguais’” (Prado,2001:138). Mesmo após a proclamação da república, esse paradigma não se alterou, ao contrário, a construção de um ideal de modernidade possibilitou que as conexões do Brasil com os Estados Unidos fossem se tornando paulatinamente mais constantes e aprofundadas, enquanto a América hispânica construía suas identidades a partir das heranças da colonização:

Desse modo, com a República, não se alteraram substancialmente as relações diplomáticas com os demais países da América Latina. Essa posição se coadunava com a manutenção de um sentimento anti-hispânico bastante acentuado, conforme foi indicado nos textos analisados. A República não destruiu as distâncias entre o Brasil e a América Hispânica, pois as diferenças, muito mais que as semelhanças, continuavam a ser destacadas. As visões da distância que nos separava contribuíram para a construção de um imaginário que forjou uma memória transformada em senso comum e que remetia ao passado histórico apresentado como legitimador do presente. (Prado,2001:146)

Prado (2001:147) encerra seu artigo indagando sobre as “concretas possibilidades do despertar de uma nova visão brasileira com relação a essa outra América, tão próxima e, ao mesmo tempo, tão distante.” Essa relação de proximidade/distanciamento entre as duas Américas é evidente até hoje e pode ser detectada com facilidade nos discursos construídos pelo senso comum e que contrapõem brasileiros a latino-americanos, destacando aqueles de um espaço continental comum e agrupando estes em um bloco único marcado pela diferença e até mesmo pelo estranhamento.

Entretanto, essa visão hegemônica de um Brasil voltado para a Europa e Estados Unidos e de costas para os demais países latino-americanos foi construída a partir de um litoral cujo ponto de difusão principal é a cidade do Rio de Janeiro. Capital do Império e capital da República até os anos 50 do século XX, foi no Rio de Janeiro que se constituiu o paradigma do samba carioca como principal gênero musical brasileiro. Fundamentada na visão freyriana de mestiçagem nacional como motivo de orgulho e consequência da interação “harmoniosa” de três raças, a política cultural do Estado Novo instituiu uma ideologia de progresso e desenvolvimento que privilegiou a divulgação do samba urbano “pacificado”, incentivou o ufanismo cantado nos sambas-exaltação e legitimou um gênero musical que, exportado, se tornou um dos mais emblemáticos elementos da nossa “identidade” nacional. Essa concepção de “nação brasileira” harmoniosa e sambista ainda alimenta o imaginário nacional e internacional, conforme constatamos na recente cerimônia de encerramento das Olimpíadas de Londres: um Brasil edênico onde o povo samba alegremente enquanto varre as ruas para Villa-Lobos desfilar com toda pompa e majestade.

Essa construção litorânea e oficial de Brasil não leva na devida conta uma outra nação interiorana que vive sua brasilidade apoiada em outros universos simbólicos que percorrem uma trajetória cujo ponto aglutinador é a cidade de São Paulo. Não é o caso aqui de fazer simplesmente uma oposição Rio de Janeiro-São Paulo, mas destacar o papel dessa imensa metrópole no circuito cultural não-oficializado pelo Estado brasileiro. De fato, São Paulo, tanto quanto o Rio de Janeiro, é uma cidade que assumiu os ideais modernizantes como principal baliza para seu desenvolvimento. A diferença é que São Paulo não foi capital do país e não reuniu elementos para construir uma imagem de brasilidade exótica e exportável. Mas foi em São Paulo que uma das manifestações musicais mais importantes, abrangentes e discriminadas do país encontrou espaços e meios para sua difusão: a música sertaneja.

Se o discurso oficial de um Brasil carioca privilegia a construção do samba como elemento unificador e “democratizante” do país, a constatação de que um outro Brasil, interiorano, sertanejo e fronteiriço canta sua identidade em modas de viola e rasqueados se apresenta como uma ruptura da imagem hegemônica de um país sambista, mulato, moderno e dissociado de uma América Latina concebida como a vizinha pobre e indesejável, associada a um arcaísmo desprezível e a um passado a ser esquecido.

Um dos eventos mais incômodos para a memória nacional é o conflito que ficou conhecido como Guerra da Tríplice Aliança ou Guerra do Paraguai ou, como é referida no Paraguai, a Grande Guerra. O sangrento episódio ocorrido no período de 1864 a 1870 e que envolveu quatro países (Brasil, Argentina e Uruguai contra o Paraguai) deixou saldos negativos para todas as partes e, no caso do Paraguai, um país arrasado em todos os aspectos: econômico, político e social. Essa guerra, juntamente com a Guerra do Chaco (1932-1935) e a guerra civil de 1947 representa, para os paraguaios, momentos dolorosos de violentas rupturas que motivaram grandes diásporas de sua população. Tangidos pela fome e miséria, grandes levas de paraguaios penetraram pelas fronteiras da Argentina e Brasil em busca de melhores condições de vida, aproveitando, especialmente no caso do Brasil, as fronteiras recém-demarcadas e debilmente vigiadas com o atual Estado de Mato Grosso do Sul, terras que, antes da guerra de 1864-1870, pela distância do centro do Império e extremas dificuldades de acesso não tinham demarcações rígidas e estavam sujeitas à atuação de posseiros que porventura por elas se interessassem.

### **Conexões sociais - fronteiras**

A instauração de fronteiras nacionais muitas vezes implica em um processo de violência real que não leva em consideração os processos de construção simbólica e cultural que ligam as populações divididas pela demarcação oficial das terras. A região centro-sul de Mato Grosso do Sul, palco histórico de lutas entre povos indígenas – especialmente entre os guarani e os guaicuru – e espaço catequético onde a Companhia de Jesus e os espanhóis ergueram suas primeiras reduções e povoados, foi o cenário privilegiado da Guerra da Tríplice Aliança, e tinha na extração da erva-mate nativa uma de suas mais importantes fontes de receita. De fato, após a Grande Guerra, ali foi instalado um parque produtivo para colheita e beneficiamento de erva-mate, no qual despontou a Companhia Matte Larangeira, em Campanário, local próximo à cidade fronteiriça de Ponta Porã. O ciclo da exploração ervateira que foi interrompido pela política de nacionalização do trabalho de Getúlio Vargas e pelo incremento de uma produção sustentável na Argentina, foi o responsável pelo desenvolvimento e povoamento da região, pois foi nesse período de pouco mais de 50 anos que foram fundados os municípios mais importantes de Mato Grosso do Sul, incluindo sua capital Campo Grande (Bianchini,2000:94).

No curso desse ciclo, a mão de obra que tradicionalmente dominava as técnicas de extração e beneficiamento da erva-mate era constituída de paraguaios descendentes

dos índios guarani. E foi para constituir um corpo de trabalhadores em regime de semi-escravidão, que os empresários brasileiros lançaram mão do sistema conhecido por “aconchavo”, sendo o “aconchavador” a pessoa encarregada de recrutar os ervateiros:

O aconchavador ia a Ponta Porã, Capilla Orqueta, Concepción, ou qualquer povoado de fronteira e a custa de promessas mirabolantes, atraía os infelizes peões às bailantas movimentadas e pagando as cuñas heco vai para atrair e divertir os futuros mineiros do erval. (...) Depois de se divertirem a valer, de beber, de dançar até alta madrugada, num dado momento a música pára, as mulheres somem. Aí aparece o dono da espelunca com a conta. Não há dinheiro para pagar, surgem os tarrachis. Ou paga ou vai pro xadrez. Nisso aparece o aconchavador, se oferecendo para resolver o problema. Mas tem uma condição. Assinam um contrato de trabalho para trabalhar no erval e tudo será resolvido. Assinado o contrato, paga as despesas, o transporte será em carretas, ou mesmo a pé, tudo acertado com promessas mil. E depois?... Uma ida sem volta à escravidão e ao inferno. (Gomes, Otávio Gonçalves, 1986. “Dom Thomaz”. *In Ciclo da Erva-Mate em Mato Grosso do Sul (1883-1947)*. Campo Grande,MS: Série Histórica, Instituto Euvaldo Lodi, 1986, *apud* Bianchini, 2000:174)

A despeito do cruel regime de trabalho nos ervais, em outros contextos a vida dos paraguaios e seus descendentes no Mato Grosso do Sul foi marcada por intensas mobilidades e integração cultural, principalmente através da música, conforme tão bem relatou José de Melo e Silva, juiz de direito da cidade fronteiriça de Bela Vista em fins dos anos 30:

São excessivamente andejos. As estradas da faixa lindeira, especialmente as que dão acesso às cidades e povoados, são verdadeiros caminhos de formiga (o regime dos ervais é algo diferente). Ao contrário do que acontece com o paulista, nordestino e demais povos laboriosos do Brasil, que só em casos excepcionais se afastam do trabalho em dias úteis, são eles encontrados em bandos a todo instante, homens e mulheres, ordinariamente a cavalo.

Agrupam-se em qualquer parte, cantando e bebendo. É comum ficarem horas a fio nas casas de negócio, cantando e tocando sanfonas, violões e violinos, a pretexto de experimentarem estes instrumentos cujos estoques são sempre vultosos. (Silva, 2003:84)

O cronista, apesar de sua visão ideológica preconceituosa e marcada por fortes componentes nacionalistas, fornece uma narrativa instigante que relata os intensos intercâmbios culturais que aconteciam naquela região, onde a música dos paraguaios se constituía na trilha preferida dos bailes, festas e serenatas. Essa presença hegemônica de polcas paraguaias e guarânicas pudemos testemunhar em Campo Grande até pelo menos a década de 80, quando o chamamé argentino, trazido principalmente pelos migrantes gaúchos passou a disputar o espaço simbólico da cultura musical sul-mato-grossense.

Apesar da presença histórica e cultural marcante em Mato Grosso do Sul, os paraguaios e descendentes nem sempre se permitiram tornar visíveis. Essa condição de invisibilidade é uma estratégia de sobrevivência em um país onde ao paraguaio idealizado – e ao próprio Estado paraguaio – é creditada uma carga de baixo capital simbólico. A percepção dessa situação é reforçada quando constatamos, por exemplo, que apesar da evidente presença da cultura paraguaia em Mato Grosso do Sul (culinária, idioma guarani, sotaques, festas e música) apenas a partir de 1980 os paraguaios aparecem como grupo estrangeiro – não por acaso o maior – nos recenseamentos feitos

em Campo Grande enquanto nos censos anteriores eram diluídos na categoria “outros” (Cabral,1999:51):

De qualquer forma, eles são uma presença que se avoluma a cada censo, tendo em vista que é muito fluida a linha de fronteira com aquele país vizinho, ensejando o entrelaçamento de brasileiros e paraguaios pela via do matrimônio, sobretudo nas cidades fronteiriças. Assim, desde os primórdios, esses irmãos latinos estiveram na formação da cidade, mas, ao se criarem correntes de migração intra-regional, Campo Grande passa a receber grande número de amambaienses, ponta-poranenses, belavistenses e murtinhenses, dentre os quais, não raro, incluem-se paraguaios.

Visando enfrentar esse estigma de inferioridade e desqualificação, bem como difundir a cultura paraguaia no Brasil, foi criado o blog Núcleo Cultural Guarani “Paraguay Teete” em 2009 na cidade de São Paulo, cujos principais objetivos são:

1. Gerar uma imagem diferente daquela que muitos brasileiros têm do país (como por exemplo, a ideia de que o Paraguai se reduz a Ciudad del Este) por meios de eventos culturais tais como apresentações de documentários, palestras, gastronomia, música e cursos.
2. Fortalecer a identidade cultural de paraguaios e descendentes residentes no Brasil por meio da difusão permanente da cultura e da língua Guarani.
3. Proporcionar espaços e contatos para os profissionais paraguaios das diferentes modalidades artísticas, dando-lhes a possibilidade de ter acesso ao rico circuito cultural brasileiro e, em contrapartida, oferecer a mesma oportunidade para brasileiros que queiram conhecer ou desfrutar da autêntica cultura paraguaia.
4. Defender a dignidade, a imagem e a história do Paraguai e dos seus descendentes perante situações discriminatórias, tratos pejorativos, piadas e chacotas que a mídia do Brasil vem produzindo constantemente.
5. Acionar a Polícia Federal contra criminoso que usam a internet para caluniar com comentários racistas que violem a Lei Nº 7.716/89: Art. 1º diz “Serão punidos, na forma desta Lei, os crimes resultantes de discriminação ou preconceito de raça, cor, etnia, religião ou procedência nacional”. Assim como o Art. 20º que diz “Praticar, induzir ou incitar a discriminação ou preconceito de raça, cor, etnia, religião ou procedência nacional”.

## **Conexões musicais – a música sertaneja**

Em tese de doutoramento defendida em 2009 no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Allan de Paula Oliveira mapeia o campo da música sertaneja da cidade de Curitiba-PR, e detecta a presença de três subcircuitos: o sertanejo-*country*, o sertanejo-raíz e o que ele denominou simplesmente de “sertanejo”. O subcircuito do sertanejo-*country*, conectado com uma cultura urbana e majoritariamente jovem, defende um ecletismo estético e tecnológico consagrado, em seus exemplos extremos, nas milionárias produções de shows em rodeios e festivais de grande alcance midiático. Esse subcircuito que por vezes é referido tanto por seu público como por seus artistas como sertanejo-pop ou sertanejo-universitário, é atualmente o espaço de maior sucesso comercial da música

brasileira, desfrutando de uma visibilidade e prestígio popular que desconcerta grande parte da crítica e dos estudiosos da música popular no país.

O subcircuito sertanejo-raíz é referido por Oliveira (2009) como um campo de resistência de determinada estética voltada para os paradigmas da cultura caipira e se coloca como defensor de uma “autenticidade” e “pureza” cujo discurso fornece a base para um essencialismo de origens difusas e legitimado pelo tempo. Embora não se configure em um campo financeiramente rentável, é detentor de um capital cultural que se sobrepõe aos dois outros subcircuitos.

Por sua vez, Oliveira (2009) detectou um terceiro subcircuito que não possui nem o capital econômico e social do sertanejo-*country*, nem o capital cultural do sertanejo-raíz. É aqui que uma grande parcela da população dos bairros periféricos de Curitiba – a maioria formada por migrantes da área rural – territorializa um fazer musical heterogêneo onde imperam as canções românticas – recentes e antigas – e que é desqualificada pelos outros dois subcircuitos como sendo música “brega”. Descentralizado e diluído em espaços e eventos que não recebem a atenção das grandes mídias, este subcircuito caracteriza-se por uma extrema maleabilidade que o faz combinar guarânias, corridos e rancheiras com teclados eletrônicos e percussão sintetizada.

A análise dessa etnografia do campo da música sertaneja de Curitiba pode ser estendida ao universo contemporâneo da música sertaneja do Brasil. Historicamente, a música sertaneja teria surgido a partir do momento de sua inserção na indústria fonográfica nacional com as célebres gravações de música caipira feitas por Cornélio Pires na década de 20, apenas uma década após as primeiras gravações de sambas no país. A diferença é que, enquanto marco identitário construído pelo projeto de modernização do Brasil, o samba carioca desfrutou de um prestígio oficial e de uma embalagem para exportação que a música sertaneja gravada em São Paulo não teve. Praticamente excluída da vitrine nacionalista que expunha a “verdadeira” identidade da nação e condenada pelas elites intelectuais paulistanas como produto comercial desprovido da aura de “verdadeira” cultura rural, a música sertaneja circulou por conta própria e foi estabelecendo sua rede de conexões principalmente na região centro-sul do país. Tendo a cidade de São Paulo como pólo catalisador e centro ideal para sua difusão, os músicos sertanejos faziam o circuito dos circos e pavilhões que rodavam o interior do país e as zonas periféricas da grande metrópole constituindo um espaço contraditório onde a modernidade e a ruralidade se enfrentavam em lutas simbólicas. Nesse trajeto, a maleabilidade, o senso de negociação que marcou o campo da música sertaneja e seu aparente descompromisso com a construção de uma brasilidade “autêntica” e “pura” à qual se vinculava o samba, tornou possível a assimilação e resignificação de gêneros musicais de outros países:

“A música sertaneja, contudo, aponta para outro Brasil, de outras conexões. Ao invés do Oceano Atlântico como eixo, os rios Paraná e Paraguai; ao invés do Rio de Janeiro olhando para Paris, Nova Orleans, Nova York ou Buenos Aires, esta conexão tem seu centro em cidades do centro-sul do país, tais como Piracicaba, Sorocaba, Botucatu e

Araçatuba em São Paulo; Londrina, Maringá, Astorga ou Paranavaí, no Paraná; Corumbá, Ponta-Porã, Dourados, no Mato Grosso do Sul; Goiânia ou Cuiabá; e tais cidades miram lugares como o Paraguai (e suas guarânicas e rasqueados), o México (e seus corridos e rancheiras) ou o norte argentino (com seus chamamés). (...) Em suma, realizar um estudo tendo como foco a música sertaneja permitiu-me mirar um Brasil de outros mitos que não ‘Casa-Grande & Senzala’, mas o Brasil de ‘Caminhos e Fronteiras’, de Sérgio Buarque de Holanda; não o Brasil da carnavalização e do modernismo de 22, com seu discurso sobre o nacional, mas o Brasil do modernismo de 30, com sua ênfase no regional. Menos um Brasil mulato do samba do Estácio, e mais um Brasil mameluco de danças indígenas adaptadas por portugueses, tais como o cururu, o catira ou a dança-de-São-Gonçalo. Em suma, sugiro que a música sertaneja aponta para lados ocultos dessa lua chamada Brasil (...)” (Oliveira,2009:33)

Há que se notar aqui uma diferença fundamental entre as condições de penetração da música paraguaia (guarânica e polca paraguaia), da música mexicana (corridos, rancheiras e boleros) e, em certa medida, da música argentina (tangos e chamamés) e suas conexões com a música sertaneja do Brasil.

O primeiro fator a ser considerado é de cunho geográfico. O Paraguai divide fronteiras com dois Estados brasileiros: uma larga extensão com Mato Grosso do Sul e um trecho menor com o Paraná, enquanto o nordeste da Argentina é fronteiro a uma pequena faixa com o Paraná e Santa Catarina e todo o lado oeste do Rio Grande do Sul. Essa contigüidade, aliada a relativa precariedade na vigilância das fronteiras por si só já indica que a existência de um intenso trânsito de migrantes não foi nada desprezível. Entretanto, é preciso lembrar que os paraguaios, mais que os argentinos, tinham mais motivos para buscar no Brasil melhores condições de vida, haja vista o estado de penúria em que o Paraguai mergulhou a partir do final do século XIX.

O segundo fator refere-se ao poderoso papel desempenhado pela conjugação rádio – disco – cinema na primeira metade do século XX e que possibilitou a difusão de músicas mexicanas e caribenhas bem como de tangos argentinos no Brasil:

A relação de proximidade com a música popular, e mesmo do rádio, nos primeiros tempos do cinema sonoro deu-se no Brasil como em vários outros países. Não é difícil desenhar um mapa dos anos iniciais do cinema sonoro no qual a relação com as músicas nacionais marca pontos de convergência entre o Brasil e, pelo menos, Portugal, Argentina, Cuba, México. (Costa,2006)

Se em 1933 um filme sonoro emblematicamente intitulado “Tango” inaugurava uma indústria cinematográfica argentina integrando no elenco as estrelas do rádio do país, será com Carlos Gardel e os filmes rodados para a Paramount como “El dia que me quieras” e “Tango Bar” – que popularizou o tango “Por uma cabeça” – ambos de 1935, que o tango argentino conquistou definitivamente o mercado fonográfico internacional, incluindo-se aí o Brasil (Costa,2006).

Será no final dos anos 30 que o cinema sonoro cubano irá popularizar os gêneros musicais da ilha em filmes como “El origen de la rumba” de 1938 e “Cancionero cubano” de 1939 (Costa,2006).

Por outro lado, o bolero mexicano, embora já gozasse de alguma popularidade principalmente no Rio de Janeiro desde o final da década de 30, só tornou-se nacionalmente popularizado no final da década de 40:

“1948 marcou também a intensificação da popularidade no Brasil de um ritmo estrangeiro, o bolero. Presente eventualmente na programação de nossas rádios desde o final dos anos 30, quando o tenor mexicano Pedro Vargas iniciou uma série de temporadas anuais no Rio de Janeiro, o bolero começou a crescer na predileção dos brasileiros a partir de 1945. O motivo foi o grande sucesso do filme *Santa: o destino de uma pecadora* e de sua canção-tema, o bolero ‘Santa’, de Agustín Lara. Estrelado pela atriz Esther Fernández, esse dramalhão permaneceu em cartaz nos cinemas cariocas durante 27 semanas, motivando uma ampla abertura de nosso mercado exibidor ao cinema mexicano. Assim, à medida que vieram dezenas de filmes, vieram também os boleros, reforçando uma preferência que se tornou uma verdadeira paixão dos brasileiros. (Severiano,2008:290)<sup>1</sup>

Observemos que, se o cinema (conjugado com o rádio e a nascente indústria fonográfica) foi um mediador fundamental para a divulgação de diversos gêneros musicais latinos, o mesmo não contribuiu em nada para a introdução e popularização da música paraguaia no Brasil. Esse papel parece ter sido desempenhado em grande parte pelo rádio e pelo disco.

No que diz respeito ao rádio, José Geraldo Vinci de Moraes (2000:75-76), a partir de consulta às grades de programação veiculadas pelo jornal *O Estado de São Paulo* na seção “Radiotelephonia” constata que entre 1934 e 1935 a poderosa Rádio Record de São Paulo reservava meia hora diária para seu “programa paraguaio” no horário das 18:45 às 19:15 hs. Considerando que esses programas estrangeiros (havia também programas argentino, americano, alemão, português, espanhol, francês, russo e italiano) eram direcionados para as respectivas colônias, deduz-se que o número de paraguaios residentes em São Paulo devia ser numeroso e a audiência do programa paraguaio relevante o suficiente para justificar a meia hora diária a ele reservada em horário nobre.

Quanto à fonografia, os catálogos das gravações 78 rpm realizadas no Brasil no período de 1902-1964 (Santos *et al.*,1982) relacionam os primeiros registros de música paraguaia feitos em São Paulo pelo paraguaio Agustin Cáceres e lançados entre fevereiro de 1935 e fevereiro de 1936 pela gravadora Columbia no disco 8.147 que traz de um lado a guarânia “Al Paraguay” de Agustin Cáceres e Santiago Parissi, e do outro lado a polca “La canción del arriero” de Agustin Cáceres, D.G.Serrato e Torres.

Nos anos seguintes, numerosos discos de Agustin Cáceres, bem como do também paraguaio Amado Smendel foram lançados, inicialmente pela Columbia, depois pela Victor, Odeon, Star, Copacabana e Todamérica, totalizando, apenas com esses dois intérpretes-compositores um total de 24 canções (das quais 10 mereceram relançamentos) no período de 1935 a 1957. Entre as gravações de polcas e guarânias,

---

<sup>1</sup> Apesar de Luis Severiano localizar o sucesso do filme “Santa” no Brasil em meados dos anos 40, o mesmo foi realizado em 1931.

destaca-se a primeira gravação brasileira de “Índia” de Manuel Ortiz Guerrero e Jose Asunción Flores feita por Amado Smendel pela gravadora Odeon (12.196) em 1942<sup>2</sup>.

Curioso é a quase total inexistência de dados sobre esses dois músicos. De Agustin Cáceres encontramos apenas uma referência passageira como integrante do Conjunto Folklórico Guarani dirigido pelo guitarrista e compositor paraguaio Julián Rejala que teria atuado durante e após a Guerra do Chaco (1932-1935) (Szaran,1997:410).

De Amado Smendel, o “Diccionario de la musica en el Paraguay” de Luiz Szaran (1997) faz apenas uma referência apontando-o como um dos integrantes do Trio Los Paraguayos dirigido pelo cantor e compositor Hilarión Correa na década de 50, juntamente com Paulino Rivarola. Entretanto, essa informação não coincide totalmente com o registro das gravações 78 rpm feitas no Brasil, pois ali consta que “Amado Smendel y Los Paraguayitos” gravaram 2 discos pela gravadora Star lançados provavelmente entre dezembro de 1949 e maio de 1951, a mesma época em que Hilarion Correa e Paulino Rivarola integravam o Trio Calandria Nhu que também realizou 26 lançamentos entre 1949 e 1959 (Santos *et al.*,1982).

Localizamos outra referência surpreendente a respeito de Amado Smendel no blog de Jorge Carvalho de Mello que traz uma notícia extraída de um recorte de jornal sem identificação existente no acervo do Instituto Antonio Carlos Jobim no Rio de Janeiro. O texto relata um processo judicial de acusação de plágio movida pelo compositor paraguaio contra o violonista brasileiro Luiz Bonfá em 1956 quando do lançamento, pela RCA Victor, da canção “A chuva caiu” de Luiz Bonfá e Tom Jobim na voz de Ângela Maria. Segundo Smendel, “A chuva caiu” seria um plágio de sua guarânia “Mboracjhu” gravada e lançada em 1939 pela mesma gravadora Victor, ocasião em que Luiz Bonfá integrava seu Trio Guarani (Luiz Bonfá teria iniciado sua carreira profissional no conjunto paraguaio de Amado Smendel). No mesmo blog, há um recorte de jornal de 1944 com o anúncio da programação do Cassino São Vicente onde Amado Smendel e seu Trio Campesino apresentam “canções pan-americanas” em uma noite onde a atração principal era o violonista Aníbal Augusto Sardinha (Garoto).

Embora a maior parte dos músicos paraguaios tivesse migrado para a Argentina (especialmente para Buenos Aires e para o nordeste do país na região de Corrientes onde foram fundamentais para a configuração do chamamé argentino), muitos se dirigiram ao Brasil a exemplo dos já citados Agustin Cáceres e Amado Smendel. No catálogo das gravações 78 rpm (Santos *et al.*,1982) localizamos Julian Rejala, Pedro Gamarra, Luis Bordon, Hermínio Gimenez, Aristides Valdez, Digno Garcia, Julio

---

<sup>2</sup> Dez anos depois “Índia”, em versão feita por José Fortuna, foi gravada pela dupla Cascatinha (Francisco dos Santos) e Inhana (Ana Eufrosina da Silva) na Todamérica (TA-5179), e, respaldada em um estrondoso sucesso de público, tornou-se um clássico da música sertaneja no Brasil. Mas essas não foram as únicas gravações de “Índia” feitas no Brasil. No período compreendido entre 1942 até o final da década de 50 contabilizamos 22 lançamentos brasileiros da famosa guarânia que recebeu registros de diversos intérpretes, entre os quais destacamos Hebe Camargo, Trio de Ouro, Nora Ney, Dilermando Reis e até mesmo uma versão em japonês gravada por Guido Miyoshi.

Godoy, Oscar del'Alba, Pepe Ávila, Joly Sanches, Julio Cesar del Paraguay e muitos outros, bem como conjuntos como Los Hijos del Guarán, Conjunto Folclórico Guarany, Conjunto Calandria Ñu, Los Zorzales Guaranies, etc. Até mesmo a poderosa gravadora Columbia teve seu próprio Conjunto Paraguaio Columbia. Aos paraguaios que gravaram discos no Brasil, Luis Szaran (1997) acrescenta muitos outros que por aqui circularam desde a década de 10, como, por exemplo, o célebre violonista e compositor Agustin Barrios – que em 1916 veio para São Paulo e dali percorreu o país durante 15 anos, tendo se casado com uma brasileira em 1925 –, Juan Carlos Moreno González e Emiliano Fernández (Szaran,1997:84,326 e 192), músicos bastante importantes no Paraguai.

Eis um aspecto que ainda não foi devidamente estudado na música popular brasileira: o circuito dos músicos paraguaios no país na primeira metade do século XX e que provavelmente foi determinante para despertar a curiosidade dos músicos sertanejos paulistas como Raul Torres (1906-1970), Capitão Furtado (Ariovaldo Pires 1907-1979), Nhô Pai (João Alves dos Santos 1912-1988) e Mário Zan (Mario Giovanni Zandomenighi 1920-2006). Buscando chegar a Assunção através das fronteiras sul-mato-grossenses, esses músicos foram conferir *in loco* a vida musical paraguaia. Rosa Nepomuceno (1999:123-130) relata que Raul Torres teria feito essa viagem três vezes: em 1935, 1944 e 1950 e que “a polca paraguaia era tocada nos estados do Mato Grosso e de São Paulo, próximo à fronteira”; Capitão Furtado, Mário Zan, Nhô Pai e Nhá Fia (Nair de Campos, prima de Nhô Pai) fizeram a viagem em 1943 (Nepomuceno,1999:129).

Brás Baccarin (Biaggio Baccarin, ex-diretor artístico da Chantecler) nos relatou em entrevista realizada em 19.05.2011, que o próprio Nhô Pai lhe disse que criou o rasqueado misturando a polca paraguaia com a guarânia quando serviu o exército por volta de 1933 ou 1934 na fronteira de Mato Grosso do Sul com o Paraguai (provavelmente na cidade de Ponta Porã). Entretanto, conforme pudemos verificar no catálogo das gravações 78 rpm (Santos *et al.*,1982), o primeiro rasqueado gravado e lançado no Brasil foi “Paraguayta” de Cunha Jr. lançado em junho de 1940 e que teve como intérpretes os paulistas Nhô Nardo e Cunha Jr. (Columbia 55.217). No mesmo mês foi lançado o rasqueado “Morena do Brasil” (Columbia 55.226) de Ari Machado, gravado pela dupla Flauzino e Florêncio. Nhô Pai lançou no ano seguinte (1941) pela Odeon (11.973) a primeira guarânia “brasileira” de sua autoria intitulada “Morena murtinhense” (alusão à cidade fronteira de Porto Murtinho-MS) e pela Columbia (55.288) o terceiro rasqueado brasileiro intitulado “Rumo a Ponta Porã” de Nhô Fio (seu compadre Cesar Durval Sampaio) e Rielinho (Osvaldo Rielli). Ainda segundo o catálogo das gravações 78 rpm, Raul Torres teria seu primeiro rasqueado (gravado em 1940) lançado apenas em 1943 (“Eu vou mandar fazer um balão”, Odeon 12.285) e sua primeira guarânia (“Beicinho vermelho”, Odeon 12.388) gravada em 1942 e lançada também em 1943.

Sem querer estabelecer aqui um mito de origem para o rasqueado ou definir a primazia de gravações de guarânias no Brasil, nos apoiamos nesses dados como indícios

do intenso intercâmbio que se estabeleceu a partir dos anos 30 entre os campos da música sertaneja e da música paraguaia mediado por músicos que percorriam um circuito que conectava São Paulo a Assunção através das fronteiras sul-mato-grossenses. As levas de imigrantes (geralmente clandestinos) paraguaios buscavam no Brasil um ambiente propício para reconstruir suas territorialidades enquanto, paradoxalmente, o projeto nacionalista e modernizante de Getúlio Vargas se ocupava em construir uma identidade para a nação brasileira a partir dos paradigmas culturais da capital da República. Se na superfície dos acontecimentos o que aparecia era um Brasil mulato, sambista e carioca, nos subterrâneos da sociedade um outro Brasil se conectava com seu antigo inimigo paraguaio e, dialeticamente, sem abrir mão de lutas simbólicas, deixava entrever que, apesar de estarmos voltados para a Europa e os Estados Unidos, de alguma forma nunca poderíamos nos desvencilhar de nossa condição de latino-americanos.

=

## Referências:

Bianchini, Odaléa da Conceição Deniz. 2000. *A Companhia Matte Larangeira e a ocupação da terra do sul de Mato Grosso (1880-1940)*. Campo Grande-MS: Editora UFMS.

Cabral, Paulo Eduardo. 1999. “Formação étnica e demográfica”. In *Campo Grande 100 anos de construção*. Campo Grande-MS: Matriz Editora, 27-62.

Costa, Fernando Morais da. 2006. “Início do cinema sonoro – a relação com a música popular no Brasil como em outros países”. *Actas del VII Congreso Latinoamericano IASPM – La Habana 2006*.

Higa, Evandro Rodrigues. 2010. *Polca paraguaia, guarânia e chamamé. Estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS*. Campo Grande-MS: Editora UFMS.

Moraes, José Geraldo Vinci de. 2000. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade.

Nepomuceno, Rosa. 1999. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34.

Oliveira, Allan de Paula. 2009. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja* (tese de doutorado). Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC.

Prado, Maria Lígia Coelho. 2001. “O Brasil e a distante América do Sul” *Revista de História* 145:127-149.

Santos, Alcino. Barbalho, Gracio. Severiano, Jairo. Nirez. 1982. *Discografia brasileira 78 rpm: 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte (5 volumes).

Severiano, Jairo. 2008. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34.

Silva, José de Melo e. 2003. *Fronteiras guaranis*. Campo Grande-MS: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul.

Szaran, Luis. 1997. *Diccionario de la música em el Paraguay*. Asunción: Ed. do autor.

<http://www.iaspmal.net/anais/habana2006/> , Consulta: 08/2012

<http://paraguaitete.wordpress.com/> , Consulta: 08/2012

<http://jorgecarvalhodemello.blogspot.com.br/> , Consulta: 07/2012

=

Evandro Rodrigues Higa (Campo Grande,MS, 1959) é professor no curso de música da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, mestre em musicologia pelo Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP e doutorando no programa de pós-graduação em música do Instituto de Artes da UNESP. É membro da rama latino-americana da Associação Internacional do Estudo da Música Popular – IASPM, onde apresentou trabalhos nos Congressos do Rio de Janeiro (2004), Havana (2006), Lima (2008) e Córdoba (2012). Também apresentou trabalhos nos II e III Seminários Internacionais América Platina em 2008 e 2010 e nesse mesmo ano lançou pela Editora da UFMS o livro “Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande,MS”. Contato: [evandrohiga@uol.com.br](mailto:evandrohiga@uol.com.br).